

Edgardo Cozarinsky y el territorio del deseo homosexual

Bernhard Chappuzeau

Humboldt-Universität zu Berlin

Edgardo Cozarinsky nació en Buenos Aires como nieto de inmigrantes judíos ucranianos en 1939. Tras una intensa relación entre el cine y la literatura a principios de los años setenta que culmina en su conocido ensayo sobre *Borges y el cine* (1974), se exilia en París cuando en Argentina estalla la violencia de acciones paramilitares que llevan a la guerra sucia de la dictadura. A partir de 1988 se instala de nuevo en Buenos Aires sin abandonar su domicilio en París y su proyecto vital de viajar: “Soy muy viajero. Creo que estos personajes nómades, que tienen un itinerario, que a veces son como detectives o investigadores, proyectan una manera mía de ver, de ir de un lado a otro y mirar” (Toibero, “viajero”; García). Su renombre internacional como ensayista, cuentista y novelista se relaciona con obras aclamadas por varios protagonistas del pensamiento postmoderno y premiadas como *Vudú urbano* (1985), *La novia de Odessa* (2001), *Museo del chisme* (2005) y *Lejos de dónde* (2009). Su objetivo es estimular las experiencias de la errancia en la literatura argentina como cualidad de un movimiento continuo de estar en tránsito¹. Una de las características principales de sus personajes es el desarraigo, como el autor confiesa: “Pienso que todos somos, de distinta medida, en el mundo de hoy, desarraigados. [...] Creo que yo era tan desarraigado cuando vivía en la Argentina con respecto a mi vida imaginaria como lo puedo ser ahora” (Toibero, “La novia de Odessa”).

1 Desde el exilio en París desarrolla Cozarinsky una estética del *flâneur* conformando nuevos estilos ensayistas como pasaje entre el documental y la ficción. Susan Sontag elogia en el prólogo a *Vudú urbano* el montaje de textos-postales como “una descripción escéptica, semialucinada de la irreducible extrañeza de la vida moderna” (8). En *Museo del chisme* explica Cozarinsky el “relato como transitoriedad pura” (23) en su forma de “delegar la narración, nunca exponer o declarar sino articular un juego de percepciones fragmentadas entre las cuales el lector deberá avanzar” (30). Su pasaje intermedial entre la literatura y el cine convierte la puesta en escena en una “puesta en conversación” (Oubiña, 106) que la crítica valora como contribución a la “teatralidad de la narración” (González).

Antes de sumergirse en la prosa se inicia este artista excepcional como cineasta, y el audiovisual sigue siendo su medio principal de expresión a lo largo de su trayectoria artística de 21 películas y 16 libros. Tras el fracaso de su primer proyecto inédito, ... (*Puntos suspensivos*) (1971), en el cine *underground* de Buenos Aires, edita sus primeras películas en Francia y sigue realizando la gran parte de su cinematografía posterior allí. Debido a estas circunstancias, la crítica argentina apenas menciona al cineasta Cozarinsky antes de su película decimoctava, *Ronda nocturna* (2005), que pone en escena la Buenos Aires nocturna, y menos como cineasta argentino importante, mientras que el escritor Cozarinsky adquiere el reconocimiento como autor distinguido de la literatura argentina, tanto en Europa como en Argentina, como si fuera una distinción inevitable con respecto a su trato extraordinario de la cultura popular, el lenguaje y sus registros narrativos.

El artista extranjero ejemplar, franco-argentino o más bien argentino “afrancesado”², transita por terrenos múltiples, habitando cuerpos imaginarios multifacéticos, mientras que la expresión del deseo homosexual, presente solamente en una parte de sus obras y exclusivamente en la imagen audiovisual de hombres solitarios, pertenece a lo largo de su trayectoria a las nociones del orden social, la homofobia y el ejercicio del poder. Su combinación con la noción de un sujeto nómade sorprende, y la sexualización del deseo en términos de un territorio, sus fronteras, guetos y periferias, indica una presencia física de resistencia inconmensurable en relación con la vida imaginaria de desarraigo en las obras de Cozarinsky. En su forma de contemplar la dialéctica de afirmación y subversión sociales, según los términos y códigos del movimiento gay de las últimas décadas del siglo xx, se endereza un aguijón en las obras de Cozarinsky que plantea la relevancia de regímenes normalizadores y estructuras de opresión y autonegación. Este artículo compara tres películas relacionadas con tres etapas de la trayectoria de Cozarinsky para reflexionar sobre los efectos del territorio en la articulación del deseo homosexual en el cine entre los años setenta y noventa en la perspectiva de un cineasta que adopta tanto el punto de vista del argentino en los tiempos de la militancia política como los imaginarios poéticos de evasión, el cifrado y la transgresión eróticos en la visión europea de la homosexualidad de la época. De esta forma, Cozarinsky toma una posición particular al cuestionar los dispositivos del poder en el discurso de la geopolítica.

2 Véase también la descripción más detallada de Dieter Ingenschay (137-138).

Como se reveló hace poco tiempo, Cozarinsky fue uno de los pioneros del Tercer Cine³, del nuevo cine político en Argentina a partir de 1968, pero con una característica distintiva. Su primera película inédita, ... (*Puntos suspensivos*) (1971), adopta el discurso y conducto del cine político y se compromete en la puesta en escena de una forma empática con un cura preconiliar, un representante de la alta burguesía que suprime su homosexualidad, mostrando así por primera vez una tensión e hipocresía en los manifestos revolucionarios de la época. En los años del exilio de Cozarinsky en Francia destaca entre sus filme-ensayos, en correspondencia con las culturas europeas, el *Autoportrait d'un inconnu – Jean Cocteau (Autorretrato de un desconocido. Jean Cocteau)* (1983), en el que reflexiona por medio del juego libre con materiales documentales de Cocteau sobre las facetas espirituales del erotismo en la poesía y una realidad biográfica sometida al discurso de la homosexualidad. Después del regreso de Cozarinsky a Argentina, sin radicarse de nuevo en el país, resalta la visibilidad del deseo homosexual como faceta del caminante entre las culturas en *Fantômes de Tanger (Fantasmas de Tánger)* (1997). Este tríptico, que se enfocará en este artículo, podría complementarse con el éxito de *Ronda nocturna* (2005), sobre la vida de un prostituto callejero en Buenos Aires a lo largo de una noche. A finales de los años noventa, el Nuevo Cine Argentino cambia de una forma radical las habitualidades en la creación y percepción audiovisuales en Argentina y Cozarinsky se convierte en uno de sus cronistas más notorios. *Ronda nocturna* rinde homenaje a la metrópoli multifacética y a la fascinación de la noche con la estética del cine indirecto y un registro táctil del joven cuerpo masculino sin congraciarse con las idealizaciones del célebre cine gay norteamericano de estos años (Ingenschay, 145-147). Su documentación de una cultura nocturna abiertamente gay se sitúa evidentemente después del marco temporal que va de 1970 a 1999 que analiza el libro presente sobre la evolución del discurso de las sexualidades minoritarias.

El estigma de las sexualidades minoritarias, manifiesto en la melancolía y los límites de su actuación (Butler, 328), separa a los estudiosos entre dos perspectivas opuestas: por un lado se desarrolla la cultura gay como heredera del Gay Liberation Front después de 1969 y voz política para los

3 La ideología del Tercer Cine como medio de la revolución socialista renuncia tanto al primer cine de masas de los imperios mediales de Hollywood, como al cine de autor, según el modelo europeo, al denunciar en ello la producción de efectos estéticos fuera de una lógica de las causas sociales.

derechos minoritarios, manteniendo un énfasis sobre los rasgos esenciales de la sexualidad en la formación de identidades y sus entornos sociales; por el otro lado, surge una oposición en la teoría *queer*, con cualidades más radicales de la disidencia y performatividad desestabilizadoras al crear cuerpos sin género en su rechazo unánime de las estructuras normalizadoras de sexualidad e identidad, para inventar “otra economía de los cuerpos y los placeres”, la cual era la utopía final de *La voluntad de saber* de Michel Foucault (193-194). A lo largo de los últimos años se nota una convergencia de las dos líneas de argumentación, pero las dos perspectivas tampoco han armonizado. La crítica canónica de la liberación de la sexualidad como dispositivo del poder regularizador según Foucault estableció la noción de homosexualidad como extensión del discurso homofóbico. Su imitación particular en la teatralidad y performatividad, como modelos del pensamiento postmoderno, han estimulado el pensamiento teórico sin solucionar la situación política frente a las amenazas sociales persistentes como insinúan ya los ensayos de Judith Butler en los años noventa:

En ningún sentido podemos llegar a la conclusión de que la parte del género que se “actúa” es la “verdad” del género; la “actuación” como un “acto” limitado se distingue de la performatividad porque esta última consiste en una reiteración de normas que preceden, obligan y exceden al actor y, en este sentido, no pueden considerarse el resultado de la “voluntad” o la “elección” del actor; además, lo que se “actúa” sirve para ocultar, si no ya para renegar de aquello que permanece siendo opaco, inconsciente, irrepresentable. [...] Aquí también podríamos preguntarnos (partiendo de la renegación que ocasiona la actuación y que la actuación a su vez “representa”) en qué momento la actuación pasa a ser *acting out* en el sentido psicoanalítico (Butler, 328-329).

Siguiendo la perspectiva de Butler, que demuestra la imposibilidad de la emergencia de un sujeto nómada fuera del discurso normalizador, regreso a la noción de territorio en cuanto a sus actos continuos de dominancia y sumisión en la formación y negociación de sus fronteras. La omnipresencia del sexo y la sexualidad, condenada por Foucault, demuestra también una serie de apropiaciones particulares, fruto de la necesidad y exigencia de articular el ser controlado y dominado en una práctica continua del conflicto. La frontera como zona de contacto, y no como construcción o demarcación, desplaza la atención del centro de la sociedad a sus periferias y a los sujetos que actúan en las mismas. Las obras filmicas de Cozarinsky se analizarán bajo esta perspectiva de la actuación en la periferia para cuestionar las

alianzas limitadoras del sujeto social entre la represión y lo sublime, el deseo y la melancolía, la pertenencia y la falta de reconocimiento.

A finales de los años sesenta se plantea una radicalización en el cine argentino tras la agitadora producción *La hora de los hornos* (1968) de Fernando Solanas y Octavio Getino, que proponen como respuesta la violencia, y hasta la guerra armada, contra las dictaduras latinoamericanas, como única proyección continental prometedora de la lucha antiimperialista en el surgimiento del Nuevo Cine Latinoamericano. La motivación de Cozarinsky de convertirse en un cineasta parte de la idea de hacer cine con total libertad. Se sitúa dentro del discurso del cine político de la época, pero cuestiona sus manifiestos y doctrinas acerca de una estética del hambre que observa como autocensura en los intelectuales argentinos. En contra del nuevo radicalismo del Grupo Cine Liberación, que recibe sus impulsos de Solanas y Getino y que repugna a Cozarinsky (Moreno), elige como modelo el Grupo de los Cinco, conformado por Alberto Fischerman, Néstor Paternostro, Ricardo Becher, Juan José Stagnaro y Raúl de la Torre, que revaloriza las estéticas experimentales de los primeros tiempos del cine como de Georges Méliès, el expresionismo y el surrealismo, para exponer al espectador al automatismo psíquico de la imagen y generar un estilo asociativo como alternativa a las películas de consumo de la industria cinematográfica. La película más influyente al respecto, *The Players vs. Ángeles caídos* (1969) de Alberto Fischerman y el Grupo de los Cinco, muestra un conflicto territorial por un edificio entre dos bandas, los buenos y los malos. Los *players* lo disfrutan poseyéndolo mientras los ángeles caídos lo codician desde las galerías sin recuperarlo. La puesta en escena de rivalidades entre grupos intelectuales de la época de militancia toma una nueva posición acerca de la importancia de las relaciones sexuales que se convierten, en la visión de Fisherman, en el objeto central de la disputa por el territorio. La presencia de la homofobia y autonegación del deseo homosexual en el grupo de los ángeles caídos corresponde a su codicia de un hombre en calzoncillos en la planta baja del edificio que les ofrece su cuerpo estimulándose con placer y disfrutando de sus miradas ocultas: “Fanfarrón, sabe que los estamos mirando”. La voz en *off* del ángel caído y los gritos de placer del hombre semidesnudo tendido en el suelo y enfocado en plano picado incomodan al espectador porque la observación del conflicto territorial convierte la imagen en un acto homosexual según el automatismo psíquico de la perspectiva y el plano. Los planos de la cámara lo asocian con el agresor reprimido en la galería del edificio que desea apoderarse del cuerpo expuesto ante sus

miradas acercándolo cada vez más y llegando del plano medio al primer plano cuando el cuerpo expuesto muestra las sensaciones de penetración y ahogo por manos invisibles, que aprietan su cuello, pidiendo la terminación del acto: “Ayúdame, por Dios”. La película, que hace experimentos con la dinámica de grupos y la relación entre el espectador y la imagen audiovisual, tiene un gran impacto en su generación de intelectuales y motiva a varios a debutar como cineastas, como Hernán Andrade y Víctor Cruz (Diez Pérez, 99). Cozarinsky declara: “Siempre quise filmar, pero me decidí cuando vi *The Players vs. Ángeles caídos* de Alberto Fisherman” (Moreno). La escena aquí mencionada resulta ser un patrón imprescindible para discutir la escena final de la película ... (*Puntos suspensivos*) de Cozarinsky, la cual merece aquí una introducción más extensa por mantener su estado de inédita durante décadas.

La exposición de *Puntos suspensivos* establece en la hechura de los primeros planos el *collage* del filme-ensayo con una separación entre las imágenes visual y sonora, la introducción de la máquina de escribir y el comentario escrito como elementos principales. En su primer proyecto Cozarinsky considera los objetivos ideológicos del Nuevo Cine Latinoamericano, declarados en los manifiestos de la época como formas de “enfrentar la penetración ideológica imperialista” a través de una puesta en escena del conflicto personal y una concientización sobre la realidad social (Velleggia, 181)⁴. En aquellos años resulta el filme-ensayo el género preferido para constituir en el cine un hecho “subversivo, tanto en la situación neocolonial como en las sociedades del consumo” (Velleggia, 199).⁵ De acuerdo con esta disposición política niega *Puntos suspensivos* la firma artística al reemplazar un título individualista del proyecto por puntos suspensivos. *Puntos suspensivos*⁶ no muestra la vida de un individuo, sino a un representante de

4 Para la síntesis de los objetivos políticos y culturales del Nuevo Cine Latinoamericano refiere Susana Vellegia (167-182) a una versión del escritor y guionista cubano Ambrosio Fornet de 1985 con el fin de plantear la construcción de una iconografía latinoamericanista mítica en la búsqueda de su propia historia.

5 Velleggia resume el manifiesto de Solanas y Getino “Hacia un Tercer Cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo” en *OSPAAAL*, 13 (1969), texto que escribieron durante la filmación de *La hora de los hornos*. Solanas y Getino critican el cine europeo por su primacía de la estética y establecen el Tercer Cine como tarea de destrucción-construcción.

6 El título en paréntesis se agregó en 2012 a los tres puntos para convertir la ausencia de un título en una referencia utilizable para la prensa en el estreno de la película en el festival BAFICI.

una capa social. La película está compuesta por los estilos *underground* de la época, todos los personajes aparecen como representantes esquemáticos, son mostrados desde un punto de vista exterior y sometidos al discurso del comentarista sin permitir una relación emocional del espectador con los mismos. El mayor énfasis en el discurso político se independiza de la trama desde el principio y llega a establecerse por su cuenta en planos secuencia muy largos sin desarrollo dramático. Al mismo tiempo se niegan las estructuras narrativas de coherencia. Los títulos de enlace segmentan el filme-en-sayo como intertextos sin agregarle una explicación o interpretación de la causa social. Un buen ejemplo al respecto es la segunda escena sobre un encuentro de la alta burguesía que alude con su intertexto introductorio “un atisbo” a un desarrollo dramático que la escena en sí no suministra. Un lento *travelling* de la cámara en un banquete de la alta burguesía con un discurso solemne fragmenta y desorienta la impresión del espectador que no logra visualizar el aspecto de la sala y el conjunto de los integrantes presentes mientras el montaje paralelo contrasta el banquete con imágenes oscuras en el vestíbulo, sonidos de una pareja invisible que está teniendo sexo y un mirón que deambula por este espacio. Una fuerte disonancia entre las imágenes visual y sonora y el discurso sarcástico que resulta de él se mezcla a lo largo de la película con estilos en blanco y negro y en color, con material documental socio-crítico de la época y una puesta en escena estilizada que denuncia al mismo tiempo su artificialidad. De esta forma, Cozarinsky inicia su vida artística conforme a las ideologías del Tercer Cine como cine tercermundista y propone un planteamiento de las causas sociales en su país sin inclinarse a una interpretación acertada.

M (Jorge Álvarez), un personaje sin nombre, es un cura preconciiliar cercano a los objetivos de los militares y las actitudes derechistas de la alta burguesía. A lo largo de la película se involucra en las tendencias tercermundistas de la teología marxista de la liberación. El *collage* de elementos imaginarios contradictorios como en las “escenas de la vida marcial” muestra al cura preconciiliar en el campo observando maniobras militares con armas de artillería pesada al lado de militares, tanto con uniformes de la época como del siglo XIX, cuando el comentarista apunta al devenir de una dictadura: “preparativos de guerra moderna cuando el enemigo está adentro —en los bancos, en las universidades, en la televisión”. La secuencia produce un paralelismo irritante con respecto a las alianzas de la época que asocian a los militares con la economía y los medios públicos en oposición a los movimientos intelectuales provenientes de las universidades. En su

crítica de la película, expone el articulista argentino Quintín una gran incomodidad acerca de una puesta en escena indiferente al identificar ciertos paralelos entre los discursos derechista e izquierdista, lo cual indica una característica distintiva fundamental entre Cozarinsky y la ideología del cine político de su tiempo. Apuntando a un solo demonio y a la hipocresía en esta fase de radicalización política observa Quintín en la película la evidencia de un fascismo cotidiano existente en ambos polos de la cultura argentina, lo cual desmiente la historiografía del movimiento revolucionario. La crítica de Quintín se lee como un ajuste de cuentas con el mito montonero⁷, por lo cual dota a la película de la potencia de una bomba de uranio que se proyecta del pasado al futuro. Quintín propone de esta forma también una explicación convincente a la larga vida clandestina de esta primera obra cinematográfica de Cozarinsky. La película circuló durante décadas en circuitos cerrados por medio de algunas copias malas y se estrena mundialmente en una versión restaurada en el Festival de Cine Independiente BAFICI en 2012⁸.

El concepto crítico-social de *Puntos suspensivos* revela aspectos aún más complejos y contradictorios al asociar el carácter repugnante del protagonista a lo largo de la película con la revelación del deseo homosexual. Cozarinsky perfila al homosexual reprimido por medio de un desdoblamiento interior de una persona victimario-víctima al representar en sí la genealogía de la sociedad militarista y enfrentarla con un objeto de la represión según una fuerte identificación positiva con el deseo homosexual. La puesta en escena del deseo reprimido y el miedo ante las posibles amenazas de las autoridades identifica finalmente al espectador con el cura preconiliar y su deseo cuando este manosea el pan de la comunión en primer plano y plano

7 Una de las particularidades en la historiografía argentina es la estilización de los héroes del movimiento revolucionario de los Montoneros que fueron perseguidos, torturados y asesinados por formaciones paramilitares, la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) y la dictadura militar entre 1974 y 1983. Por medio de la identificación con los desaparecidos se estableció una falta de crítica, como lo indecible y no discutible de la revuelta que cuestiona Hugo Vezzetti por primera vez en su estudio *Pasado y presente* (2003). Últimamente aparecen más críticas al respecto, como la de Quintín, que empiezan a cuestionar la base ideológica de la militancia, sus acciones y su reminiscencia en la memoria cultural.

8 La película fue publicada en <www.youtube.com> el 16.07.2013 y tuvo aprox. 1.200 visitas hasta noviembre de 2014. La Fundación Constantini Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) la ubica entre las películas argentinas más importantes de su época (<www.malba.org.ar/puntos-suspensivos/>, 1.11.2014).

detalle como si el pan fuera un pene, o cuando M busca el contacto con su reflejo en un espejo de un secador de manos frente a los urinarios de un servicio público y empieza a llorar. El goce explícito en el primer encuentro sexual a finales de la película hace resaltar el acto carnal con planos detalle y acerca los gemidos de sensaciones placenteras al oído del espectador, lo cual sugiere una referencia explícita al mecanismo psíquico utilizado por Alberto Fisherman y el Grupo de los Cinco en *The Players vs. Ángeles caídos*. Igual que en la propuesta de Fisherman, la puesta en escena de Cozarinsky no muestra a M como seductor activo en la relación sexual, sino como la pareja pasiva, es decir, un seducido por otro hombre joven que en este caso se desnuda ante él. El elemento adicional decisivo es por lo tanto el contraplano del hombre seductor que permanecía en la película de Fisherman en *off*. La conversión de M en un objeto de deseo del otro y su entrega pasiva al coito correlacionan bajo este contexto un joven penetrador presente con la pasividad del espectador frente al poder de la imagen que se impone sobre él.

Para llegar a este límite de la representación insinúa la película un desplazamiento desde el centro urbano a las periferias en el campo. El narrador de la película cuenta que M inicia un largo viaje. Lejos de los centros de la civilización llega a una casa en ruinas. Después de saltar desde el antepecho de una ventana rota hacia afuera se manifiesta el otro en un contraplano como un fantasma en la imaginación de M y seduce a M con un discurso casi bíblico al quitarse la ropa: “Te demoraste en venir. Yo no existo. Vos sabés. Yo no existo. Vos lo sabés. Pero creíste tanto en mí”. M huye de él y cae boca abajo en la mugre cerca de una playa. El otro desnudo se apodera de M al pisarlo como un trofeo de caza. Cozarinsky introduce después como imagen mental, una pintura de la época colonial con una carabela y construcciones de un castillo en una naturaleza onírica, antes de llegar a la relación sexual entre los hombres. El acto carnal se desplaza entre las interpelaciones del orden simbólico e imaginario⁹: oscila entre la manifestación de un territorio colonial, un encuentro místico con Dios (“¿Seños, Señor,

9 Jacques Lacan introduce los términos en la tríada de lo simbólico, imaginario y real en su discurso fundador “Le symbolique, l’imaginaire et le réel” de la Sociedad Francesa de Psicoanálisis en 1953 (publicación en 1982). El comportamiento simbólico se refiere a cualquier valor socializado en su forma de constituir la simbolización de la ley, la cual representa aquí la interferencia entre el discurso bíblico y el discurso colonial. El deseo personal como orden imaginario se inscribe en cada acto simbólico de una forma lúdica, subversiva o negativa según una mediación de lo real que representa la culpabilidad como tercer elemento de la realización libidinal.

¿por qué me has abandonado?”) y la transgresión erótica (Bataille)¹⁰. La puesta en escena de los cuerpos abre un espacio de comunicación y reconsidera el “acontecimiento interhumano” como “experiencia táctil”. Se puede comparar con el espacio existencial según Maurice Merleau-Ponty (1968), que no sitúa al sujeto o lo delimita, sino que muestra cómo “el cuerpo expresa a cada momento las modalidades de la existencia” (1978).

Se da una “comprensión” erótica que no es del orden del entendimiento, porque el entendimiento comprende advirtiendo una experiencia bajo una idea, mientras que el deseo comprende ciegamente vinculando un cuerpo a un cuerpo. Incluso con la sexualidad que, no obstante, ha pasado mucho tiempo por ser el tipo de la función corpórea, nos enfrentamos, no a un automatismo periférico, sino a una intencionalidad que siga el movimiento general de la existencia y que ceda con ella (173-174).

La “manera de ser-del-mundo físico e interhumano” (175) proyecta ideas de la afectividad en un espacio que se desarrolla en la teoría francesa de los años ochenta y noventa en la noción del “lugar practicado” (De Certeau, 129), en un “cruce de elementos en movimiento” (Marc Augé, 85). Por lo tanto, no aparece en mi lectura del deseo homosexual en el cine de Cozarinsky el lugar de la periferia en virtud de la huida o evasión, sino como una nueva concentración en las fronteras del deseo como espacios de una transgresión que se alimenta de las leyes para lesionarlas y donde el sujeto negocia las cuestiones centrales de la sociedad. La película cierra con una imagen de *Nosferatu* de Fritz Lang (1922) y una larga panorámica de Buenos Aires al anochecer que une Cozarinsky con una voz femenina en *off* que lee el poema “Esperando a los bárbaros” de Constantinos Kavafis. El poema, modelo de la periferia entre Occidente y Oriente en Alejandría, en la frontera de las culturas árabes con el régimen británico imperante a principios del siglo xx, denuncia la pasividad y complicidad de los pueblos civilizados a disposición de cualquier nueva dictadura que los “libre” de

10 Una afirmación de la sumisión bajo la ley en el consentimiento entre el hombre soberano y el personaje-víctima en el juego de la violación produce a la vez una dinámica transgresora exagerando la normativa de la ley y su lesión en la ritualidad sexual desenfrenada para mostrar las posibilidades del libertinaje erótico frente a las estrategias normalizadoras de la sexualidad (Bataille). Después del homenaje de Foucault “Préface à la transgresión” en *Hommage à G. Bataille* (1963), se convierte esta visión de la transgresión erótica en una lectura casi obligatoria de los intelectuales a principios de los años setenta.

tomar decisiones. De esta forma se ha convertido en la amarga crítica del oportunismo en las sociedades imperialistas y sus dictaduras devastadoras del siglo xx. La puesta en escena audiovisual del deseo homosexual en las obras de Cozarinsky parte de este cuestionamiento continuo del territorio que se anuncia en *Puntos suspensivos* y que se convierte en una constante del desarraigo biográfico.

Huyendo de las luchas políticas en Argentina, Cozarinsky se instala en París en 1974, donde participa en los seminarios de Roland Barthes y pretende, como él mismo dice, abandonar su personalidad tímida y auto-censura de los tiempos en Buenos Aires (Toibero, “ficción”) para vivir la diferencia y acercarse al motivo de la transgresión erótica¹¹. Su filme-ensayo sobre Jean Cocteau de 1983 es un *collage* sin comentarios conformado por escenas de cine, fotos, dibujos, pinturas y otras imágenes, textos, cartas personales y discursos de Jean Cocteau que insinúan una interpretación del espectador a través del montaje como tejido iluminador de citas en una transformación audiovisual de la idea de los pasajes de Walter Benjamin. La película enfoca las relaciones entre Jean Cocteau y sus amantes Jean Marais y Raymond Radiguet como un desarrollo artístico en proceso y una iluminación de la biografía y las relaciones personales a la vez. La relación artista-modelo plantea el deseo homosexual como elemento esencial de la

11 El impacto de los escritos de Barthes en Cozarinsky y la relación directa entre ambos en París es importante para afirmar las correspondencias de Cozarinsky con la escuela deconstructivista que realiza su propia lectura crítica de la terminología de Lacan, aprovechando sus juegos de palabras ambiguos y quitándole las normativas de la terapia. En este proceso, los escritos de Bataille sobre la transgresión erótica son de suma importancia porque los intelectuales de los mismos círculos la relacionan con el deseo homosexual. Una referencia en las obras de Barthes es su discurso “Digressions”, donde las prácticas sexuales transgresoras sirven como digresión del sentido simbólico que representa el concepto de culpa en la limitación social del deseo: “Ce qui est difficile, ce n’est pas de libérer la sexualité selon un projet plus ou moins libertaire, c’est de la dégager du sens [...]”. La ‘délicatesse’ sexuelle s’oppose au caractère fruste de ces pratiques, non sur le plan de la transgression mais sur celui du sens; on peut la définir comme un *brouillage du sens*” (1287-1288). Cozarinsky subraya la importancia del ensayo *S/Z* sobre la turbación del deseo y la mascarada del género como interpelación de motivos literarios en la experiencia personal: “La literatura era un espacio en el imaginario que funcionaba en relación con la realidad. [...] *S/Z* me impresionó mucho porque yo tenía en mi nombre esa misma escisión. Mi padre es Cozarinsky con ‘s’ y había inscripto con ‘z’ [...]. Pero pensó: ‘Mejor tener alguna diferencia con el resto de la familia’. Como en Barthes, *S/Z* era la alternancia y la diferencia. Él [Barthes] me dijo: ‘Usted es el ejemplo viviente de lo que yo dije’. En ese momento hubo una suerte de acercamiento” (Moreno).

imagen, presente en la flor de hibisco que aparece varias veces a lo largo de la película, pero también como visualización del encubrimiento de lo indecible y su transformación artística, como reflexión distante sobre la estilización artificial y la autorreflexión del artista sobre su arte¹². En una entrevista, explica Cozarinsky su intuición de identificar en las obras de otros artistas una sombra como resultado de una herida que produce una cohibición constitutiva en su obra e impulsa al artista a suplirla (Orecchia, 97-112). Jean Marais es el acompañante silente del artista, su recipiente, el objeto del deseo de la cámara y su reduplicación en el espejo.

La contraparte opaca de este deseo discreto pero manifiesto de una forma visible representa en el ensayo de Cozarinsky el amor entre Cocteau y Raymond Radiguet. En la última parte de la película se ilumina una faceta más bien desconocida acerca de la iniciación artística de Cocteau a través de un amor loco, espontáneo y corto como la llama de un fósforo, cuando la muerte sorpresiva de Radiguet a causa de la fiebre tifoidea a los veinte años lleva a Cocteau al borde de la muerte por su toxicomanía. Cozarinsky enfatiza sobre una melancolía del deseo homosexual cuando introduce un autorretrato de Cocteau en un dibujo de un hombre desnudo intoxicado por medio de un doble movimiento: por un lado se mueve el dibujo ante la cámara y por el otro, se nota un movimiento de la cámara hacia el dibujo terminando en un plano detalle del órgano sexual que se ve multiplicado en un dibujo audible como tubos de órgano. El ensayo de Cozarinsky combina la conmoción de la pérdida con el deseo homosexual cuando ilustra el discurso de Cocteau sobre Radiguet al que amó como a un “hijo” con una foto del propio Radiguet desnudo y tendido en la playa donde muestra su sexo con una sonrisa. Cozarinsky se acerca a la emoción de Cocteau al utilizar el *zoom* en la cita audiovisual: “Je n’ai peur que de la mort des autres. Pour moi la vrai mort c’est la mort de ceux que j’aime”.¹³ La novela *El baile del conde de Orgel* de Radiguet (1941 [1924]) se explica aquí como un código secreto de reconocimiento entre homosexuales en una época de represión. Pero Cozarinsky agrega algo más al vincular la novela con la herida

12 Cozarinsky, sobre su película: “Y todo lo que no dice es evidente en la imagen. Quiero decir, no habla de su homosexualidad, no habla de un montón de cosas... Están ahí y no están..., no están dichas y uno las ve un poco entre las imágenes, entre las fisuras del discurso aparecen...” (Bernini, Dupont y Goggi, 127).

13 “Solamente tengo miedo a la muerte de los demás. Para mí la muerte verdadera es la muerte de la gente que amo”.

personal de Cocteau. La vida artística aparece en una dialéctica contradictoria del llanto cuya clave de interpretación enfoca la articulación del deseo homosexual en una presencia de la pérdida¹⁴. Conocer al artista e interpretar las facetas de sus obras significa experimentar la ausencia del otro que vive en él. La proyección artística en un movimiento multidireccional de las citas como un pasaje requiere un movimiento activo del espectador, una habilidad de desplazarse hacia la multiplicación de los planos del deseo y su empatía frente a la pérdida. En comparación con *Puntos suspensivos* y las fronteras del deseo podemos observar en las obras de Cozarinsky en Francia un desplazamiento hacia lo indecible del deseo homosexual, la herida y la cohibición, como impulso del proceso artístico.

En un homenaje a la vida errante de los autores Paul Bowles, William Burroughs, Truman Capote y otros excéntricos se libera Cozarinsky de este peso de la representación codificada. En *Fantasmas de Tánger* (1997) dos historias separadas se entrelazan en la visión del espectador: un joven marroquí busca en Tánger, como estación de paso, la posibilidad de llegar a Europa por medio de una embarcación clandestina, y un escritor español busca en Tánger, como destino del deseo, la aventura con prostitutas para superar un bloqueo creativo en su vida. Ambos deambulan por la ciudad en realidades paralelas y segregadas sin encontrarse. Una reactualización del imaginario occidental sobre el paraíso de las drogas y el sexo libre recibe su confrontación con la realidad social exclusivamente en la perspectiva del espectador por medio del montaje paralelo. La presencia de Bowles en la película apunta a un intelectual que ha dejado de interesarse en el presente político-social viviendo “en una tierra donde la brujería es una realidad cotidiana, en la que el veneno circula como mensaje de amor o de odio entre los individuos”. Sueña con el pasado de Tánger hasta 1956 como zona internacional, la plaza dorada del África colonial sin proscripción de

14 Para explicar la cualidad del duelo frente a lo indecible remito a Judith Butler: “En la medida en que las inclinaciones homosexuales no se reconozcan dentro de la heterosexualidad normativa, no estarán constituidas meramente como deseos que emergen y luego se prohíben. Antes bien, son deseos proscritos desde el comienzo. Y cuando emergen del lado opuesto del censor, muy posiblemente carguen con la marca de la imposibilidad y representen, por así decirlo, lo imposible dentro de lo posible. Como tales, no serán inclinaciones que puedan llorarse abiertamente. Se trata, pues, menos de *negarse* a hacer el duelo (una formulación que pone el acento en la decisión) que de una anticipación del duelo realizada por la ausencia de convenciones culturales que permitan confesar la pérdida del amor homosexual” (331).

la homosexualidad que convertía Tánger en un “limbo donde Jean Genet, William Burroughs, entre cientos de europeos y norteamericanos menos prestigiosos, pudieron vivir las fantasías que, en aquellos tiempos, en otras latitudes, los habrían llevado entre rejas” (Cozarinsky, “Fantasmas”). Cozarinsky constata que sus fantasmas existen “para quienes creen en ellos”, porque “el verdadero exotismo de Tánger es social, humano, aun cuarenta años después de clausurada la zona internacional” (ibíd.).

Al presentar una parte documental sobre la realidad social con sus registros técnicos respectivos y otra de cine ficción sobre sus imaginarios del pensamiento orientalista formaliza la película las dos historias irreconciliables en cuanto a su desintegración. Más allá de la estilización del mito de la decadencia en la vida y escritura de los intelectuales excéntricos, fuente de inspiración de las narrativas de aventura europeas y norteamericanas en la película de Cozarinsky, se reactualiza la crítica social del orientalismo que ya tiene fuertes antecedentes en la literatura argentina. Aparte de la analogía entre los imaginarios orientalistas europeo y argentino¹⁵, se plantea una gran diferencia respecto del dispositivo de las correspondencias entre Argentina y el Oriente sobre una “permanente cultura de frontera” y un punto de vista desde la colonia que implica un consenso entre las nociones del desierto y la periferia frente al exotismo literario a base de la geopolítica europea (Gasquet, 15-18). Su conclusión evoca una “multiplicidad de horizontes culturales” con “consecuencias simbólicas, ideológicas y políticas ‘internas’ —y no ‘externas’, como ocurre con el modelo colonial europeo—” (298-299). Esta disposición me parece importante para perfilar el punto de vista de Cozarinsky como viajero y caminante entre las culturas en su montaje de perspectivas de la segregación social y cultural. Su puesta en escena del territorio, sus habitantes, viajeros y fantasmas proyecta una nueva relación entre modelos argentinos y europeos. Roberto Arlt puede figurar aquí como un modelo implícito de Cozarinsky que adopta estas perspectivas dispares de la cultura de frontera¹⁶. La película comienza con los viejos noticiosos, restantes de otra época pasada, y la visión del exotismo como

15 Axel Gasquet presenta un corpus extenso sobre el orientalismo en la literatura argentina de los siglos XIX y XX.

16 La película no trabaja con citas explícitas de Roberto Arlt, pero muestra su relevancia implícita como intertexto para entender las instrucciones del guion. En 1935, Arlt viaja a Tánger y se convierte en un cronista influyente con sus *Aguafuertes*, como corresponsal del diario *El Mundo*, sus muchas reediciones en libro y su adaptación literaria en sus cuentos marroquíes.

proyección perfecta de un centro de intrigas geopolíticas de las potencias europeas que se mezcla con un libertinaje desenfrenado de los viajeros ricos y extravagantes, tal como lo afirmaba inocentemente Arlt en 1935 como recién llegado: “estamos en Tánger, señores, Tánger, codiciada por las potencias, donde conviven fraternalmente los vicios más extraordinarios, aquí donde todo está permitido” (Arlt, *Aguafuertes*, 69). Para mostrar la presión de estas expectativas, inserta Cozarinsky en la puesta en escena de la llegada del escritor español en su ensayo filmico algunas imágenes de la película *Casablanca* (Michael Curtiz 1942).

La trama que separa a los dos protagonistas, el viajero español (Laurent Grévill) y el joven marroquí (Younés Moktader), tiene mucho que ver con el desencanto presente en la escritura de Arlt después de su llegada a Tánger¹⁷. La explotación cruel de los niños a partir de los seis años que trabajan hasta doce horas diarias se convierte en una imagen persistente: “nos seduce con su color y en otros emana de su carnaza una bestialidad tan repulsiva que aterroriza” (*Aguafuertes*, 76). En *Fantasmas de Tánger* de Cozarinsky, trabaja Younés como lavaplatos, vende cigarrillos de contrabando y, cuando su madre se prostituye y él no tiene lugar para dormir, “tal vez no rehúse la invitación de algún europeo sonriente, generoso, tanto más amable que los patronos que lo explotan”. El desencuentro de los protagonistas es casual cuando pasan por el mismo lugar de la ciudad y es, a nivel de guion, ineludible en cuanto al imaginario engañoso del espectador que desea concertar los dos mundos opuestos frente a los agravamientos del tráfico de seres humanos. El escritor español reviste en la visión de Cozarinsky el gesto exagerado de Arlt cuando el extranjero espera ansiosamente el gesto voluptuoso del varón árabe, como lo perfilaba Arlt en una de sus descripciones notorias: “notó mi turbación, la parálisis de mi corazón, la palidez de mi rostro” (*El criador*, 159). El escritor aparece como una víctima de su deseo cuando se le quita el aliento en una exageración del gesto arltiano y casi padece un infarto al subir una escalera larga y entrar en un burdel de muchachos. El espectador ve al caminante que acaba en la periferia del mundo occidental, un representante de la ficción occidental, siempre con una distancia desde afuera en un mundo paralelo. Mientras que la atracción física del deseo homosexual recobra su importancia en una puesta en escena que realza los cruces de miradas, el toque de las cosas y los contactos corporales por un

17 Véase “El trabajo de los niños y las mujeres” (Arlt, *Aguafuertes*, 76-78 [*El Mundo* 05.08.1935]).

lado¹⁸, se desmiente, por otro, el encuentro entre las culturas diferentes. Cozarinsky se opone al intercambio y la reconciliación de las perspectivas. Su puesta en escena de lo ajeno cuestiona también el enfrentamiento. El “límite imaginario de las nuevas ciudadanías” en Argentina, una extraña correspondencia entre el exotismo europeo y la crítica política interna desde el siglo XIX sobre el “bárbaro en casa” (Gasquet, 298), estimula y critica los valores estéticos y creativos del contacto imaginario entre las periferias por medio del personaje español, la transformación de los deseos en fantasmas y las economías crueles que predominan en su territorio.

En una entrevista antes del estreno de su película *Ronda nocturna* (2005) subraya Cozarinsky su lejanía permanente a los discursos artísticos de su tiempo: “No sé quién es mi generación. Siempre he sido un francotirador, he estado al margen.” (Zimmerman). La presencia del deseo homosexual en la obra de Cozarinsky en las últimas décadas del siglo XX no confirma ninguna pertenencia o idea partidaria, como la nueva cultura gay por ejemplo. Se inscribe en un desplazamiento constante donde el amor remite a una pérdida y una relación con la muerte, y las relaciones eróticas, casuales y pasajeras, siempre cuestionan su identidad y demarcación en un territorio conformado por la geopolítica que corresponde a las economías patriarcales y postcoloniales. Cozarinsky señala en una entrevista después del estreno de *Fantasmas de Tángier* que la película representa una fractura en su trabajo y un comienzo (Eseverri). Esta frase podría aplicarse como una constancia en las obras de un pensamiento nómada cuyas cualidades demuestran una subversión continua de las convenciones en el contacto sensual con el mundo. Ese nomadismo como “figuración de una interpretación situada, postmoderna” (Braidotti, 30-31) es tal vez la característica más acertada de ese estímulo a finales del siglo XX que moviliza a personas en los territorios estableciendo los puentes y las fronteras del deseo homosexual como zonas de un contacto pasajero para re proyectar en paralelo la construcción y deconstrucción de sus discursos.

18 Cozarinsky explica en una entrevista con la revista *Kilómetro 111* (Bernini/Dupont/Goggi 2000: 134) que el rodaje en una casa particular que representa en la película el burdel de muchachos fue muy complicado al encontrar el eje perfecto de la cámara para que las miradas apartadas de los jóvenes aparezcan en la visión del espectador como un estímulo homosexual, un cruce de miradas con el cliente español.

Bibliografía

- Arlt, Roberto (1982): *El criador de gorilas*. Buenos Aires: Losada.
- (1993): *Aguafuertes españolas*. La Laguna: La Página.
- Augé, Marc (2005): *Los "no lugares". Espacios del anonimato*. Buenos Aires: Gedisa.
- Barthes, Roland (1994): "Digressions", en *Cevres complètes 2, 1966-1973*. Paris: Seuil, pp. 1281-1290.
- (2004): *S/Z*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Bataille, Georges (2007): *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
- Benjamin, Walter (2005): *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Bernini, Emilio, Mariano Dupont y Daniela Goggi (2000): "Mirar al sesgo: conversación con Edgardo Cozarinsky", en *Kilómetro 111* 1, pp. 117-139.
- Braidotti, Rosi (2000), *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, Judith (2005): *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- Certeau, Michel de (2000): *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Cozarinsky, Edgardo (1974): *Borges y el cine*. Buenos Aires: Sur.
- (1985): *Vudú urbano*. Barcelona: Anagrama.
- (1997): "Fantasmas de Tángier", en *La Nación*, Suplemento Cultura, Buenos Aires, 1.10, <<http://www.lanacion.com.ar/214029-fantasmas-de-tanger>>.
- (2001): *La novia de Odessa*. Buenos Aires: Emecé.
- (2005): *Museo del chisme*. Buenos Aires: Emecé.
- (2009): *Lejos de dónde*. Barcelona: Tusquets.
- Díez Pérez, Mauricio Luis (2012): "El surrealismo y *The Players vs. Ángeles caídos*", en *Ensayos sobre la imagen*, Buenos Aires: Facultad de Diseño y Comunicación / Universidad de Palermo, pp. 99-100.
- Eseverri, Máximo (2000): "Fantasmas de Tángier", en *Cineismo*, <<http://www.cineismo.com/criticas/fantasmas-de-tanger.htm>>.
- Foucault, Michel (1963): "Préface à la transgression", en *Critique* 195-196, Paris: Minuit, pp. 751-769.
- (2005): *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- García, Eugenia (2004): "Me gusta descubrir los fantasmas de Buenos Aires", en *Página/12* 27.06, <<http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-37270-2004-06-27.html>>.
- Gasquet, Axel (2007): *Oriente al sur. El orientalismo literario argentino de Esteban Echeverría a Roberto Arlt*. Buenos Aires: Eudeba.
- González, Maya (2008): "Montaje literario y cinematográfico en Edgardo Cozarinsky: la teatralidad de la narración", en *Cuadernos LIRICO* 4, Paris, pp. 227-240, <<http://lirico.revues.org/474>>.
- Ingenschay, Dieter (2014): "Un homenaje a Buenos Aires: *Ronda nocturna* de Edgardo Cozarinsky (Argentina, 2005)", en Roland Spiller (ed.), *Borges-Buenos Aires. Configuraciones de la ciudad del siglo XIX al XXI*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 137-148.
- Kavafis, Constantinos (1988): *Esperando a los bárbaros y otros poemas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

- Lacan, Jacques (1982): “Le symbolique, l’imaginaire et le réel”, en *Bulletin de l’Association Freudienne* 1, pp. 4-13.
- Merleau-Ponty, Maurice (1993): *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta.
- Moreno, María (2005): “Edgardo Cozarinsky. El que tiene sed”, en *Página/12*, <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2238-2005-05-15.html>>.
- Orecchia, Teresa y Edgardo Cozarinsky (2002): “Entrevista a Edgardo Cozarinsky”, en *Cuadernos Hispanoamericanos* 621, Madrid, pp. 97-112.
- Oubiña, David (1999): “Impropios laberintos de un rostro. Construcción de identidades culturales en la obra literaria y cinematográfica de Edgardo Cozarinsky”, en *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 7. Rosario: CELA/Universidad Nacional de Rosario, pp. 104-111.
- Quintín (2012): “Las pelis del Bafici (14). ... (*puntos suspensivos*) de Edgardo Cozarinsky”, en *La lectora provisoria. Esperando el fin de la pesadilla K*, <<http://lalectoraprovisoria.wordpress.com/2012/04/19/las-pelis-del-bafici-14/>>.
- Radiguet, Raymond (1941): *El baile del conde de Orgel*. Madrid/Barcelona: Cristal.
- Sontag, Susan (1985): “La cosmópolis del exilado”, en Edgardo Cozarinsky, *Vudú urbano*. Barcelona: Anagrama, pp. 7-9.
- Toibero, Emilio (2003): “Abecedario Edgardo Cozarinsky: entrecruzamientos”, en *Tijeretazos (Postriziny). Una revista de literatura y cine*, <<http://www.tijeretazos.net/Acrobat/Abecedario%20Cozarinsky.pdf>>.
- Velleggia, Susana (2009): *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*. Buenos Aires: Altamira.
- Vezzetti, Hugo (2003): *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Zimmerman, Gaspar (2014): “Cine: entrevista con Edgardo Cozarinsky. Siempre he sido un francotirador”, en *Clarín* 14.06, <<http://edant.clarin.com/diario/2004/06/14/espectaculos/c-00611.htm>>.

Filmografía

- Cozarinsky, Edgardo. ... (*Puntos suspensivos*). Argentina, 1971.
- *Autoportrait d'un inconnu – Jean Cocteau*. Francia / Alemania, 1983.
- *Fantômes de Tanger (Fantasmas de Tánger)*. Francia / Marruecos / Alemania, 1997.
- *Ronda nocturna*. Argentina / Francia, 2005.
- Curtiz, Michael. *Casablanca*. EE.UU., 1942.
- Fischerman, Alberto, Ricardo Becher, Néstor Paternostro, Juan José Stagnaro y Raúl de la Torre. *The Players vs. Angeles caídos*. Argentina, 1969.
- Lang, Fritz. *Nosferatu*. Alemania, 1922.
- Solanas, Fernando y Octavio Getino. *La hora de los hornos*. Argentina, 1968.